

Espacios textuales para la memoria del trauma

la corporalidad dictada en *Dictée*

TEXTUAL SPACES FOR TRAUMA MEMORY CORPOREALITY DICTATED IN *DICTÉE*

ABSTRACT

Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) published in 1981 *Dictée*, a textual project that explores the limits of autobiography. This incatalogable experiment especially focuses on the issues that affect writing and image as tools to develop memory. Located in the gap that certain trauma poetics open, Cha calls into question the implications of gender, ethnicity, exile and diaspora from the position of being *in-between*, stressing dichotomous approaches.

This work analyzes some aspects of *Dictée* in relation to other autobiographical projects developed by women who question the possibilities of writing oneself, assuming the position of a subject who is “in-between”. The “in-between” is understood as an heterotopic space belonging to the conditions of diaspora and the culture of trauma. For Cha, dictation works as a paradigm of a language, a culture and a memory that is imposed and affects the construction of subjectivity. From this we consider the relationship between writing and corporality, and the importance of voice and orality concurring in textual praxis, in discrepancy with the narrative modes of scriptural regimes.

Keywords

Autobiography, Memory, Trauma, Exile, Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*.

RESUMEN

Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) publica en 1981 *Dictée*, un proyecto textual que explora los límites de la autobiografía. Este incatalogable experimento ronda de manera especial las problemáticas que afectan a la escritura y la imagen como herramientas para elaborar la memoria. Situado en la brecha que abren ciertas poéticas elaboradas desde el trauma, en él Cha pone en cuestión las implicaciones de género, etnicidad y de exilio y diáspora desde la posición del estar *entre*, habitando un *in-between* que consigue tensionar los enfoques dicotómicos.

Aquí se trata, por tanto, de exponer aspectos de interés del proyecto textual *Dictée* en relación con otros proyectos autobiográficos elaborados por mujeres que cuestionan las posibilidades de la escritura para contarse, asumiendo esa posición de ser un sujeto que está “entre”. El “entre” puede entenderse como un espacio heterotópico propio de las condiciones de diáspora y de las culturas del trauma. Para Cha el dictado funcionará como paradigma de un lenguaje, una cultura y una memoria que se imponen y que afectan a la construcción de la subjetividad. A partir de ello se trazan las relaciones entre escritura y corporalidad; asimismo la importancia de la voz y la oralidad que concurren en muchas de estas praxis textuales, en discrepancia con los modos narrativos de los regímenes escriturarios.

Palabras Clave

Autobiografía, memoria, trauma, exilio, Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*.

*I began searching for a history...*¹

Grace M. CHO

El propósito aquí es el de dar a ver ciertos espacios textuales elaborados por mujeres a través de los que ellas tratan de recuperar su agenciamiento. Muchas de estas praxis replantearon con especial empeño las posibilidades de lo autobiográfico, cuestionándose qué es en definitiva una autobiografía y cómo se puede elaborar reapropiándose del lenguaje del que han sido excluidas, aisladas o por el que han sido dictadas. Para ello abordaré algunos aspectos del trabajo de Theresa Hak Kyung Cha: *Dictée* (Fig. 1), en el que es destacable la correlación que Cha establece entre lenguaje y corporalidad.

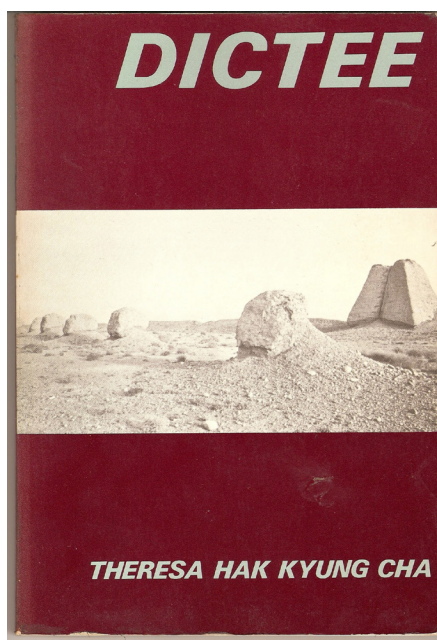


Figura 1.

Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) es una artista de origen coreano aunque educada en la cultura occidental. Su familia, exiliada en Manchuria, regresa a Corea durante la segunda guerra mundial, en un periodo en el que el país lucha por la independencia de Japón. Posteriormente los coreanos sufren la ocupación soviética (al norte) y la estadounidense (al sur), con la consecuente escisión nacional. En este contexto de salvaje represión a la población se desencadena un conflicto entre los colonizadores que se librará entre 1950 y 1953. Justamente en 1951 nace Cha. Después de unos años muy convulsos su familia se exilia a Hawái y luego a San Francisco. De manera que su llegada al mundo está, desde un principio, ligada a la experiencia de la separación y del exilio.

Corea ha sido un país especialmente maltratado en las sucesivas invasiones a las que ha sido sometido: china, japonesa, soviética y estadounidense. Las secuelas mellan la población a muchos niveles. Para empezar imposibilitan el mantenimiento de la cultura local por lo que, entre otras negaciones, el coreano será durante largo tiempo prohibido o reprimido en los consecutivos procesos de aculturación. El idioma se vuelve así para los coreanos uno de los

aspectos fundamentales dentro del trauma de colonización. La condición posterior de exiliados de muchos de ellos deviene en que, nuevamente, son desposeídos de su lenguaje en los países en los que se reubican. Este es el caso de la familia Cha, que incorpora el inglés como idioma a su llegada a Estados Unidos. Cha es educada en un colegio católico en inglés y francés, y se formará también en lenguas clásicas, latín y griego.

La situación biográfica de esa experiencia de diáspora y las repercusiones a nivel de lenguaje revierten en *Dictée* (1981), un proyecto textual que tensiona las posibilidades de la autobiografía. Así, uno de los aspectos fundamentales de *Dictée* tiene que ver con cómo está escrito, con las estrategias que despliega a través de su escritura. Para Cha el lenguaje constituía el elemento central de su trabajo². En su praxis se verá sobre todo influenciada por la semiótica y el psicoanálisis; también se han trazado relaciones con la poesía experimental de los setenta, especialmente el contexto de la bahía de San Francisco (grupos como Photography and Language), el nouveau roman y la nouvelle vague, aunque podemos encontrar ya en ciertas praxis textuales de vanguardia un antecedente a su escritura experimental. En ella aparecen procesos como aquellos que afectan a la intercambiabilidad de los signos, los juegos entre sonido y sentido, o entre idiomas —francés e inglés— y, también, la repetición un lenguaje que itera sobre el signo mismo; elementos, todos ellos, emparentados con aspectos de los lenguajes nacidos de la experiencia del trauma.

1 ¿QUÉ ES *DICTÉE*?

Intentar explicar lo que es *Dictée* contradice el proyecto mismo, puesto que la elaboración de Cha evita en todo momento que este sea factible de catalogación. Podríamos decir que *Dictée* es un libro, en el sentido de que se ha editado como tal, es una publicación en papel en la que se intercalan textos e imágenes, aunque su estructura y las estrategias empleadas pueden resultar más propias del campo cinematográfico que del literario. Así, textos e imágenes se relacionan horizontalmente (la imagen no ilustra el texto, ni el texto redundante sobre la imagen) y funcionan como fragmentos no documentados (nunca se citan fuentes y las fotos carecen de pie de foto) de una narración no teleológica y carente de eje temporal lineal, cronológico. Y es que, de hecho, no es una “historia”, sino muchas, y no están mediadas por una sola voz, aunque tampoco esto signifique que sea una compilación de historias; son más bien retazos, pensamientos, juegos poéticos, dictados, mapas, imágenes, cartas, fragmentos...

Se ha dicho de *Dictée* que es una autobiografía, sin embargo, su formato se escapa bastante al de aquellas incluso más experimentales. También se ha hablado de una suerte de relato étnico que colaboraría desde otras voces en la elaboración de un relato Histórico menos sesgado, en parte también por recurrir a una estrategia aparentemente coral. Y claro que, además, la dimensión de género es otro de los caminos que se nos abre en su análisis, subrayada en el propio título “dictada”. Digamos que todo esto aparece en *Dictée* pero que, precisamente, dichas posibilidades surgen como obstáculos con los que Cha va librando sus batallas, para no anclarse en procesos ya explorados o que sigan alimentando elaboraciones similares desde el otro lado de la dicotomía.

Como Yi Kang argumenta la articulación de Cha a través de una mezcla intercultural (francés, inglés, coreano, mitología griega, filosofía china) evita posturas obvias (como podría ser la quedarse solamente entre inglés y coreano) y, sobre todo, evita la gran dicotomía hegemónica de la asimilación versus la otredad permanente (Yi Kang, 1994, p. 90). La manera en la que

se transita por una polifonía de voces y de retazos de otras desde una memoria íntima a una colectiva (política) se ve guiada por un continuum con el que Cha desafía, además del género autobiográfico, la forma de inclusión de lo subjetivo y afectivo en la obra artística. En este sentido, podríamos decir de *Dictée* que la gran pregunta que abre giraría en torno a ¿qué significa entonces que algo sea autobiográfico? A la que podemos añadir: ¿cómo y desde dónde nos escribimos? Y ¿con cuál voz?...

2 ENTRE (*IN-BETWEEN*)

En *Dictée* tanto los conceptos de identificación e identidad como la construcción de memoria sobre la que se asientan son puestos en crisis. Una de sus especificidades reside, justamente, en la manera de cuestionarlos, mediante la tensión que consigue generar entre los diversos pares dicotómicos, tales como interno/externo, personal/colectivo, íntimo/político, voz del sujeto/voz del pueblo, escritura/oralidad; dicha tensión se extiende, a su vez, a los códigos empleados: palabra/imagen. Aunque hay que matizar que el hecho de entender estos códigos como diferenciados conlleva una complejidad que muchas veces obviamos, en tanto que realmente lo que se “opone” a la imagen es la voz, y no la palabra escrita, que sigue siendo eminentemente visual.

Para Elaine H. Kim *Dictée* es justamente esta “negociación de la tensión entre las dicotomías: entre el yo y el mundo, interior y exterior, cuerpo y lenguaje, creador y espectador, nacionalismo y género” (1994, p. 14). En su análisis se detendrá sobre todo en las contradicciones que envuelven el texto, principalmente, a un nivel antropológico. Una serie de paradojas que para ella tiene sentido en relación, precisamente, al carácter intersticial del lugar en el que Cha se ubica, marcado por ese estar *entre*: Corea y Estados Unidos, Oriente y Occidente, dentro y fuera. Como también apunta Kim, para ella, el *entre* («*in-between*») es una morada personal, un lugar que hace posible la supervivencia, de la misma manera que ese espacio bisagra conlleva que el borrado de lo personal no pueda ser separado del borrado colectivo (Kim, 1994, p. 21). El *entre* puede pensarse como un espacio heterotópico propio de las condiciones de diáspora y de las culturas del trauma. Podríamos, incluso, entender el estar *entre* como una forma de desorientación en el sentido planteado por Sara Ahmed. Si orientarse es más bien “sentirse en casa”, la desorientación del sentido de hogar, como un fuera de lugar, involucra lo que Ahmed ha denominado “orientación migrante” (2006 y 2014). Dicha orientación ella la describe como una experiencia cuya mirada se dirige en dos sentidos direccionales: hacia una casa perdida, y hacia un lugar que todavía no es el hogar. Por ello, migrar podríamos enfocarlo como un doble proceso de desorientación y reorientación. Habitar implica involucrar dispositivos de orientación: formas de dar una continuidad al cuerpo en el espacio y de hacer a este vivible, transitable. La orientación, entendida así, tiene que ver con hacer de lo extraño algo familiar, mientras que la desorientación se relacionaría con cierto extrañamiento.

Respecto a las problemáticas de los/as migrantes Ahmed (2010) aportará también otro enfoque importante –vinculado al tema de lo afectivo, como es el que tiene que ver con lo que ella denomina: “el/la migrante feliz” (*happy migrant*). Este es construido desde un modelo de afectividad que sirve para el borrado de los aspectos menos complacientes de la experiencia vivida y de las políticas que la determinan. Una experiencia muy en consonancia con la de numerosos migrantes llegados a EEUU y que aparece en diversos trabajos de Cha, entre ellos *Amer*³ (1976), en el que da visibilidad a la parte “amarga” habitualmente velada. En este sentido,

Ahmed propone reescribir una historia de la infelicidad, a través de las voces de quienes han sido excluidos de ella, a partir de lo que llama: los archivos infelices (*unhappy archive*); en ellos introduce los afectos de la *aguafiestas feminista (the feminist killjoy)*, el/la infeliz *queer* y el/la migrante melancólico/a.

Como consecuencia, probablemente, de un rechazo similar al que se produce ante este tipo de voces *Dictée* no fue un libro especialmente bien recibido cuando se publicó. La propuesta de un espacio textual que podríamos definir como heterotópico, con lo que este congregaba, lo hacía poco complaciente para cualquier posición prefijada, para cualquier construcción reactiva⁴ u “orientada”. *Dictée* se escribe así desde la inquietud que genera todo espacio heterotópico⁵ y que tiene mucho que ver con el espacio de la herida, del trauma (que podríamos definir como un espacio surgido en la tensión *entre* espacios y memorias cuya imposible separación cuestiona la dicotomía hegemónica impuesta de lo íntimo versus lo político) o de estos modelos de *archivos infelices*.

Posicionamientos, como el de Kim (1994), profundizan en algunos de los aspectos más polémicos de la novela, en el sentido de que la desmarcan de las construcciones más habituales del relato étnico para atender a las problemáticas de género. Así, las voces de las mujeres no tenían cabida ni en las ocupaciones, colonialistas e imperialistas —que imponían sus idiomas—, pero tampoco dentro del patriarcado coreano, que seguía adoptando los principios del confucianismo, con lo que se barría a la mujer del espacio del conocimiento y de la escritura⁶.

Como Kim narra, desde su propia experiencia, para una mujer el hecho de ubicarse en la identidad de coreana se vuelve complejo, ya para empezar porque las preocupaciones feministas eran rechazadas desde los movimientos culturales nacionalistas, por considerarlas burguesas y occidentales. Para una mujer coreano-americana devenir una coreana “real” significaba (al menos en los 60-70) aprender coreano de otra mujer, aprender a hablar en “femenino” —lo cual va más allá de una cuestión de género gramatical, afecta a la sintaxis, a la entonación y al uso de determinadas expresiones—⁷ por lo que *ser dictada* no concierne para ella, o no solo, a un idioma impuesto en términos de nación, sino también a la propia lengua (materna) que impone una determinada construcción de género⁸.

3 DICTADA / DICTADA ENTRE

El título: *Dictée*, resulta ya bastante esclarecedor con respecto a la cadena de imposiciones que median sobre las construcciones y procesos autobiográficos y que lo *dictan* como género narrativo, pero, y sobre todo, que dotan de una identidad también, *dictada* al sujeto que se autobiografía. Lo primero que Cha tiene que tensionar en su proyecto es el género autobiográfico, esto se nos muestra como evidente si echamos la vista atrás y nos remontamos a la que está considerada la primera novela en lengua inglesa, que resulta además ser una autobiografía ficticia. *Robinson Crusoe* (1719) encarna el modelo de hombre blanco occidental símbolo del modelo colonial. La novela, uno de los libros más leídos de la historia, representa y transmite el modelo de pensamiento eurocéntrico y colonialista a través de una fábula puritana y moralista que se extendería como herramienta pedagógica. No es de extrañar que cuando De Certeau revisa el discurrir de la escritura en Occidente y despliega su análisis sobre la sociedad escrituraria se detenga en el mito de *Crusoe*. Como tampoco es de extrañar que cuando una mujer proveniente de un país colonizado escriba un texto autobiográfico precise dinamitar

dicho género, por todo lo que en él se da como estructurado y que pauta —estría— con ello al sujeto que se escribe desde ahí.

De Certeau nos señala tres elementos claves para entender el “aparato ideológico” escriturario a partir del mito Crusoe: la isla, que delimita el lugar propio (espacio privatizado), la producción de un sistema de objetos por parte de un sistema dominante y la transformación del mundo “natural”. Todo ello se aúna en lo que según él supone “la novela de la escritura”, así la escritura deviene herramienta domesticadora —de tiempo y espacio—, así como herramienta domesticadora ideológica —controlada por el sistema de producción dominante—. La decisión de escribirse a través del diario consolida su dominio sobre el lenguaje y le otorga un nuevo poder, el de hacer la historia. Y aquí Robinson sigue constituyendo el espejo de su condición: “El sujeto de la escritura es el amo; el trabajador en posesión de una herramienta que no es el lenguaje, será Viernes” (De Certeau, 2000, p. 152). Hay además que tener en cuenta, como bien señaló Audre Lorde (2003) que: “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”⁹; con lo que podríamos pensar que retomar esas herramientas escriturarias conlleva un árduo trabajo de replanteamiento del propio código. Este es el que afronta Cha, para ello —entre otras cosas— hará visibles las herramientas (la tramoya en un sentido brechtiano), su capacidad de reconducir los afectos (la inmersión o identificación para la que son útiles, que imprimen en lo que producen) y, también, las fragilidades que estas presentan (recurre a lo incierto, a la sospecha sobre su veracidad que acecha a todo documento).

4 AL DICTADO DE LAS MUSAS

Cha orquesta una estructura de capítulos a partir de las nueve musas de la mitología griega (se remite por tanto, a la cultura occidental), inaugurando el texto con una cita de Safo, la considerada décima musa y la única cuya existencia no es mítica. La primera grieta que se abre es esta cita no referenciada y supuestamente falsa de Safo, continuando esta fallida evocación con otros nombres erróneos, como el de Ellitere, que no se corresponde con ninguna de las musas clásicas. Siguiendo la tradición clásica, en la mayoría de relatos que se conservan, las musas son hijas de Zeus y de Mnemósine —la diosa de la memoria— por lo que la línea que une el texto con la memoria y con lo equívoco, de paso, se traza y se muestra evidente desde el comienzo.

Las hijas de la memoria, las que hablan por otras voces, pueden servir de ayuda al poeta, pero también son consideradas como el auténtico orador ante el que el autor no aportaría más que la voz, estaríamos así hablando de una especie de mediumnidad, un texto *dictado* por las musas, es decir, de una autoría desplazada, o incluso ausente.

*O Muse, tell me the story
Of all these things, O Goddess, daughter of Zeus
Beginning wherever you wish, tell even us* (Cha, 2009a, p. 7).

Y dos páginas después —tras intercalar unos ejercicios de francés, traducciones¹⁰ y frases a completar— se repite otra vez:

*Tell me the story
Of all these things,
Beginning wherever you wish, tell even us* (Cha, 2009a, p. 11).

En las primeras páginas Cha invoca a las musas para que narren esa historia. Hay que tener en cuenta que usa «story» y no «history». En inglés el término *story* alude a los relatos particulares de una cultura: leyendas, cuentos, vinculados en su mayoría a la herencia cultural y que no se apoyan en ninguna fuente externa, es decir, no requieren de la investigación documentada que precisa la disciplina de la Historia. La *story* se entiende, de esta manera, como una secuencia de eventos, cuyo vocablo más preciso en castellano sería quizás el de “relato”. Por lo que la intención de no usar ninguna fuente documentada se explicita también desde el comienzo, y de paso se establece ya el vínculo con la oralidad.

Todas esas cosas a contar son imprecisas, igual de impreciso que será el comienzo, que empezará por donde sea dictado: “Dime incluso eso”, dime *dónde comienza la historia/Historia*.

Las musas eran las encargadas de inspirar al artista en su creación, conectándolo con un lenguaje que se arraigaría en la tradición, la que conlleva en sí el propio mito. De manera que la relación etimológica que media entre los conceptos de tradición/traducción/traición, aparecería ya en la conceptualización misma del proyecto. Hay que recordar que *Dictée* es un texto escrito en tres idiomas, inglés, francés y coreano, empleándose a veces cada idioma de forma independiente, u otras veces de manera bilingüe, normalmente para redundar en las traiciones de la traducción. La lengua está para Cha en la base de la construcción de las identidades, estrechamente ligada a los elementos culturales que son actualizados en la puesta en palabra por medio del habla.

Partiendo de su experiencia en el aprendizaje del inglés y el francés recurre a las construcciones sintácticas de los dictados empleados para enseñar el idioma a los extranjeros, visibilizando las ideologías que los permean. En ellos se haría uso de la repetición y otras herramientas implicadas en un aprendizaje-memorístico (en el sentido de fabricante de memorias), destinado a asimilar al foráneo. Así, al tiempo que se enseña el idioma se impulsa un proceso de aculturación. Cha se retrotrae a sus ejercicios de francés y de inglés para mostrarnos cómo estos, más allá de una intención pedagógica en el ámbito lingüístico —o quizá precisamente por ello— están atravesados por valores religiosos y nacionales¹¹, visibilizando el uso del lenguaje como una herramienta de transmisión ideológica.

Como señala Lisa Lowe (1994), el dictado funciona no solo como signo de autoridad de la lengua en la formación del estudiante, sino también como modelo para convertir al individuo en sujeto del discurso mediante la repetición de estructuras, formas, género y, finalmente, como “una metáfora de las muchas reproducciones reguladoras a las que el narrador está sujeto en las distintas esferas de la educación” (1994, p. 39).

El dictado que Cha transcribe burla el dictado al que es sometido el estudiante, donde la violencia domesticadora —ideológica— impuesta a través del lenguaje llega ya por medio de la forma misma en la que se pauta su temporalidad: sus pausas, la respiración, las subidas y los descensos en la entonación. La respiración está sometida a la norma, a las marcas de puntuación que se aplican al texto:¹² comas, puntos, puntos y comas, signos de interrogación, de exclamación, comillas, puntos suspensivos... están ya trazados (estriados)¹³. Explicitarlos con su nombre o bien obviarlos, desestimarlos, serán algunas de las estrategias de Cha, con las que consigue transportarnos a un lenguaje más próximo al oral.

5 ESCRITURA Y CORPORALIDAD: ENTRE SANGRE Y TINTA / ENTRE SUDOR Y TINTA

El capítulo en el que se inserta, “Urania Astronomy”, se abre con la ilustración del mapa de puntos de acupuntura del cuerpo (Fig. 2). En él se muestran dos siluetas humanas llenas de puntos sobre los que se inscriben, en chino, sus correspondencias con los respectivos órganos del cuerpo con los que se vinculan. El cuerpo entendido como una superficie conectada —en el que los órganos nunca funcionan de manera aislada o separada y en el que determinados puntos influyen sobre otros órganos y otras partes alejadas— es propio de la medicina oriental y de su manera no solo de entender la corporalidad sino, también, la concepción del mundo como un todo, donde no hay elementos desvinculados, separables.

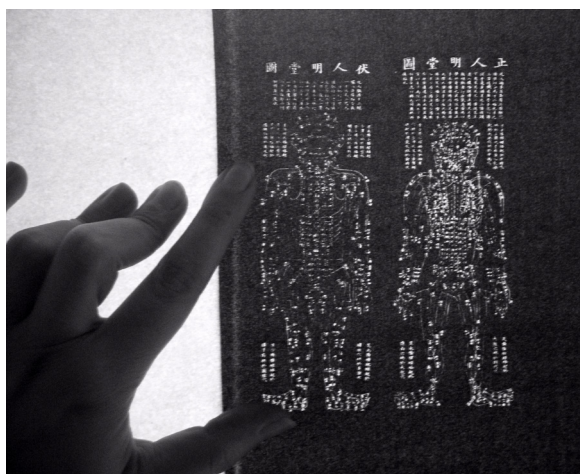


Figura 2.

Su obra constituye una suerte de reflejo de esta imagen: una totalidad de elementos en conexión: un *continuum*, nada está fuera, nada dentro, todo está en constante interrelación. Cha va tendiendo puentes entre la palabra y la imagen, la palabra y el sonido, el sonido y el significado, el significado y la memoria, la memoria y el cuerpo... en una larga cadena en la que todos los elementos aparecen superponiéndose unos sobre otros; todos presentes, todos conectados como en un mapa corporal de puntos energéticos en el que los significados —como los órganos vitales— son cruzados por esos meridianos que los encadenan en sus afectaciones.

A continuación de este mapa, Cha nos describe detalladamente una extracción de sangre¹⁴ a través de la que trazará un símil entre esta y la tinta. Poco después nos ofrece una ilustración del sistema respirador-fonador occidental.

En la imagen, las palabras que dan nombre a los distintos órganos aparecen individualizadas y separadas de las partes del dibujo a las que apuntan con una flecha. Las palabras en los recuadros corresponden a los nombres en latín, la terminología culta empleada para designar a cada parte de ese aparato fonador (Joo y Lux, 2012, p. 8). De manera que tanto la forma de señalización redundante en el aislamiento del sistema con respecto a las funciones y a los signos que le dan nombre —reafirmando, de paso, la prevalente dicotomía que todavía persiste en nuestro pensamiento occidental— como, igualmente, el tipo de vocablos usados separa —

distancia— al sujeto de su cuerpo; algo que ocurre en tanto que el “conocimiento” del cuerpo pasa por el conocimiento del lenguaje —un lenguaje experto— que sigue siendo el encargado de nombrar(nos), incluso por (y desde) “dentro”. Se nos plantea así, una vez más, el desafío a la consabida separación exterior/interior y a sus consecuentes efectos ideológicos.

Como Anne Anlin Cheng advierte en la correlación que se produce entre las dos representaciones anatómicas —la del sistema respirador-fonador (Fig. 3) y la del mapa de acupuntura—, Cha abre la brecha de las diferencias ideológicas que configuran los imaginarios de los pares: masculino/femenino, interior/exterior, Oriente/Occidente... revelando cómo nuestra propia concepción física se engasta en nuestro imaginario, un imaginario profundamente conectado con las fantasías culturales del cuerpo; lo que Cheng calificará como el “*real outside*” y el “*imaginary inside*” que lleva a cabo la *colonización ideológica* (Cheng, 1998, s/p).

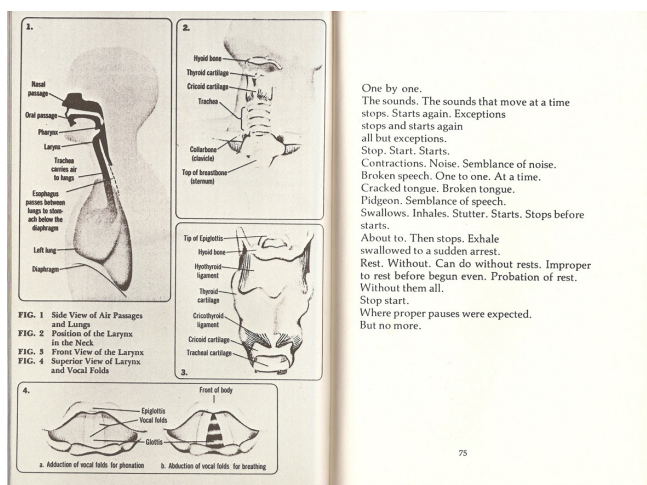


Figura 3.

Cha se acercará al espacio corporal donde se articula el lenguaje como si de un espacio absolutamente extraño se tratara. ¿Qué acontece en esa cavidad? En esa frontera rara, disuelta, invisible, que comunica con lo externo es donde aparece el *espacio compartido* construido por medio del aire que entra y que sale. Esa cavidad interna que aparece representada muchas veces en los libros de idiomas para aclarar al hablante dónde debe posicionar la lengua: contra los dientes, el paladar, los labios; o de dónde viene el sonido, dónde se produce, por dónde sale, con qué fuerza o intensidad, cómo se produce: vibra, sale de golpe, reverbera, resuena... Cha nos la muestra, por el contexto donde la ubica, como una especie de mapa, que se convierte en la topografía de un territorio desconocido. Y nos conecta a él desde una capacidad de abstracción de lo aprendido y de lo que se da por obvio, propia de un “extraño” un *alien*. Por tanto, mira y nos invita a mirar ese mundo donde se urde el lenguaje —el aparato fonador— desde la sensación de alteridad del que realmente puede verse a sí mismo como *lo más extraño*.

Con respecto a este lenguaje que se *incorpora*, que se introduce en el cuerpo, es importante precisar que el alfabeto escrito coreano o *hangul* se establece, justamente, a partir de la teoría de la fonética articulatoria; es decir, la forma de las letras se modela (se dibuja) en función de la posición —de la forma— que adoptan la boca y la lengua al reproducir los sonidos que dichas letras representan¹⁵. La ilustración establece así una doble distancia, por ser nuestros

signos completamente arbitrarios, puesto que no existe ningún vínculo entre su representación gráfica y el sonido con el que se corresponden. Esto implica que en el coreano se construye una relación corporal con la grafía a través del aparato fonador. Podríamos hablar, por tanto, de una corporalización, una “encarnación” del lenguaje, que apunta de nuevo a la problematizada tensión interno/externo (y, por extensión, cierta relación con lo invisible que desjerarquiza los valores del sistema perceptivo occidental). Esto vendría a incidir sobre un aparato perceptivo que no prioriza la visión, donde la red perceptiva es rizomática, se despliega de forma no jerarquizada con sistemas conectados de forma similar a la que nos mostraba en el esquema de los puntos de acupuntura.

El problema vivido en Corea con el idioma es sin duda paradigmático y es central en la obra de Cha. El coreano sufrió tanto la prohibición por parte de Japón —que impuso su idioma durante toda la invasión— como, posteriormente, la colonización (imperialismo) económica del inglés. Las repercusiones de esta desapropiación del idioma pasan por la memoria del cuerpo, ya que este integra el lenguaje a través de su articulación. Las imposibilidades para comunicar en la lengua adoptada por los desplazados traerían como consecuencia una serie no solo de relatos, sino también de cuerpos fragmentados, cuyas dificultades son además transmitidas generacionalmente. Además, para Cha el exilio impone también una fragilidad sobre el lenguaje que se contagiaría inevitablemente al cuerpo, hasta el punto de dejarlo igualmente suspendido.

Al mismo tiempo, desde la fenomenología, Merleau-Ponty apuntaba a otra cuestión relevante: el cuerpo no es meramente un objeto en el mundo, sino nuestro punto de vista en el mundo. Los cuerpos presentan también cierta capacidad de reversibilidad ya que además de ser tocados, también tocan; la piel nos contiene pero al mismo tiempo nos conecta (a ello podíamos añadir ese toque desde lo interno del aparato fonador que de alguna manera toca el «aire» compartido). Así, los cuerpos son conformados por historias que “actúan” en sus comportamientos, gestos, posturas. Merleau-Ponty y también Husserl hablarán de “historias sedimentadas”, aspectos que Judith Butler retoma desde la fenomenología para acercarnos al concepto de performatividad. Una de las claves de estas sedimentaciones es que la repetición de las funciones (de los gestos, las posturas, los comportamientos) es la que hace a los signos desaparecer. Sara Ahmed (2006) nos recordará —retomando, a su vez, el enfoque fenomenológico— que, además, los cuerpos adquieren, como decíamos, orientaciones a través de la repetición.

Ella tarda unos segundos en separar completamente la aguja de su cuerpo en un intento de recoger las pérdidas directamente de la herida. La mancha empieza a absorber el material derramado sobre... Algo en la tinta parece la mancha del interior vaciada en vaciada dentro vaciada sobre este límite esta superficie. Más. Otros. Cuando lo posible siempre posible pinchar rasguñar (borrar) imprimir (sellar). Expulsa... Ne te cache pas. Révèle toi. Sang. Encre. De la extensión corporal de su contención (Cha, 2009a, p. 65, traduc. Minh-ha, 2005, p. 50).

El relato, que forma parte de ese mismo capítulo —“Urania”—, es un poema casi metalingüístico que aborda el signo y la memoria a través de un lenguaje que se revela fuertemente atado por los lazos sanguíneos. La incitación a desbordar los límites del papel y del cuerpo, “révèle toi”, alude al coreano (donde se entreteje esta vinculación corpóreo-lingüística) y a su prohibición, causa por la que le insta a romper dicha contención. La herida se revela/rebela como fuente de la que mana la tinta y, por extensión, la expresión, en tanto que capacidad de escribir. Una

herida que resulta análoga a lo que también se imprime, es decir, a lo que se inscribe sobre el cuerpo. Esto nos reconduce hacia la herida (wound) en el sentido de trauma, de lugar intersticial.

Las huellas que el lenguaje imprime sobre el cuerpo constituían un campo de exploración en expansión en la escena artística del momento. Estas indagaciones generan unas praxis muy activas dentro de los cuestionamientos que durante los sesenta y setenta inciden sobre las construcciones de género, etnicidad y otros aspectos relativos a la subjetividad del individuo, a nuestra capacidad de imaginarnos como sujetos.

Para Kim (1994) los desplazamientos de Cha se construyen desde la fluidez en los límites de las estipuladas como dicotomías: interior/exterior, emisor/receptor, espectador/obra, parte/todo. De la misma manera, Cha hace referencia a un yo, a una subjetividad fluida que se extiende y se contiene como los fluidos que convoca en su texto: agua, saliva, sangre, tinta están siempre adentro y afuera. Sangre y tinta se vuelven indiscretas, se desbordan, manchan, se extienden, escriben, se contaminan... por lo que —al igual que la sangre y la tinta no pueden ser contenidas— las palabras y los nombres tampoco son fiables ni suficientes para contener el significado y la identidad: algo que se hace particularmente presente para las mujeres en los contextos coloniales (1994, p. 18). Y al igual que la sangre —que se desborda, que mana de dentro sin herida— es abyecta, la tinta —la palabra que esta imprime— apuntará en un similar sentido.

Siguiendo lo expuesto por Kim, para ella la insistencia de Cha en conectar la sangre (interna) y la tinta (externa) se apoya en aquello que las une a la memoria: en una sangre ligada a la derramada por nuestros antepasados para firmar sus protestas y en una tinta útil para hacerlos/las y hacernos visibles (1994, p. 23)

En realidad, podemos decir que el libro se inscribe en el campo semántico de la corporalidad cuando, ya en la primera página, introduce el falso poema de Safo: *May I write words more naked than flesh, stronger than bone, more resilient than sinew, sensitive than nerve*¹⁶.

Existe también una particular unión del lenguaje con la mujer tanto desde su papel de portadora del relato proveniente de la experiencia. Por ello, no es de extrañar que Cha comience *Dictée* con la cita de Safo, además de la introducción de un yo autorreferencial mediado por la mediadora (la musa), la única de carne y hueso (flesh and blood¹⁷), Cha a través de Safo —como aclara Laralynn Weiss— no solo invoca el antiguo imaginario femenino de la literatura occidental, sino que también trae a presencia la tradición oral.

Por otro lado, esas palabras tan corpóreas —que hacen cuerpo— que provienen de la escritura, y que sobre ella vuelven ("*may I write words*"), reivindican una corporalidad otra, bajo la que subyacen características asociadas al lenguaje oral: un texto escrito que busca la resonancia, el tacto, del habla. Lo cual parece un guiño a la dicotomía planteada en torno a la palabra escrita frente a la oral y un aviso, también, de la imposibilidad de la escritura de separarse de las escrituras anteriores, otras; o como diría Trinh T. Minh-ha: "writing constantly refers to writing, and no writing can ever claim to be "free" of other writings" (1989).

Serán así, mayoritariamente, mujeres las que comiencen a abordar el mestizaje cuerpo-lenguaje desde sus espacios fronterizos y a experimentar también el cuerpo, a "tomar conciencia del cuerpo como un canal físico de significado" (Douglas, 1978, p.: 298), dado que el binomio

cuerpo/lenguaje es extensión del otro controvertido: naturaleza/cultura. En este sentido, los experimentos textuales de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven constituyen un terreno de paso obligado en la genealogía de mujeres de vanguardias que exploran los límites de la escritura desde la corporalidad. Para ella el cuerpo es *un cuerpo que suda*, que expulsa fluidamente los desechos internos hacia un exterior que ha dejado de ser nítido, para convertirse en un espacio de reversibilidad. Estas excreciones eliminadas a través de la piel se transmutarán en tinta sobre el papel y *Body Sweats* dará título a la colección de sus escritos, poemas y otros textos, acompañados de dibujos y fotografías.

Sus escritos se desmarcan por completo de sus leyes, de la sintaxis, la ortografía, la puntuación, los significados, el idioma, lo oral y lo escrito. Ya que, finalmente, *un cuerpo que suda* es un cuerpo que se percibe como alejado de la limpieza, del orden y que convoca a un cuerpo descolocado (*desorientado*), sucio, abyecto. Este cuerpo abyecto busca su reflejo en un lenguaje que discurre análogo por la topología de abyecciones corporales. El sudor, como la sangre, recorre el cuerpo, sale de dentro, va hacia el exterior y atraviesa toda la superficie cutánea, comunicando, continuando, ambas demarcaciones espaciales conceptualizadas como contrapuestas. Estos espacios liminales y sus fluidos, como nos recordaba Mary Douglas, reflejaban los límites de la tribu pero también la unión con la tribu. De forma similar, en la escritura de Von Freytag-Loringhoven, el lenguaje planteado desde el cuerpo trata de problematizar, justamente, lo que une a la “tribu”. En sus análisis Douglas también pone el acento en que la suciedad es esencialmente un desorden, la suciedad es así una ofensa al orden, que por tanto lo lesiona.

Sarah Ahmed acuña un término en sintonía a esta corporidad execrante: *sweaty concepts* para calificar a aquellos conceptos que se extraen de las percepciones de los cuerpos que en su habitar el mundo no se sienten “en casa”, o de las descripciones del mundo desde las visiones de quienes no se sienten “en casa”. Como Ahmed expone con dicho concepto trata de mostrar cómo pueden generarse nuevas comprensiones a través de la representación de esa dificultad para habitar de un cuerpo que no se encuentra “en casa” en el mundo. Para ella el sudor remite tanto a la corporalidad (en tanto que siempre proviene del cuerpo), como al esfuerzo (sudamos más cuanto mayor es el esfuerzo). Por tanto, un *concepto sudoroso* surge de una experiencia corporal difícil y es también una forma de mostrar los intentos y la perseverancia en tal labor; su objetivo es, así, explorar y revelar las dificultades, esto implica que, para ello, tampoco borra el esfuerzo que supone la escritura¹⁸ misma.

En el caso de Von Freytag-Loringhoven, la poesía fonética (*phonetic poetry*) estaba entre la colección de mecanismos e ingredientes que ponía en acción, que agitaba, en sus escritos. Así, prestaba una especial atención a la sonoridad de las palabras, a su declamación. Este lenguaje que se repliega sobre el oído surge en vanguardias, principalmente vinculado a futuristas, dadaístas y al *ruidismo*. Las composiciones poéticas carecían de puntuación y muchas veces se convertían en secuencias de sonidos, aullidos onomatopéyicos, ruidos, suspiros, gritos “deshumanizados”, maquinizados o *des-lenguagizados*, que —como Gammel y Zelazo precisan— nacidos como contrapunto al ruido de los cañones, eran en sí *el lenguaje del trauma* (2011, p. 16). Su escritura manifestaba, no obstante, otras particularidades y —si bien resonaban en sus escritos los aullidos de la poesía fonética— esta servía para dar forma a la demanda de la “incorporación” del sujeto femenino al lenguaje y, a su vez, a una transformación de su cuerpo mediada por el propio lenguaje. A lo que podíamos añadir que es un texto que no borra su sudor, el esfuerzo escritural realizado por un cuerpo que no se siente en casa.

Estos lenguajes experimentales se acompañan o se fusionan en muchas ocasiones con los modos orales de relato, con los elementos experienciales y con la emergencia de lo cotidiano. Un caso paradigmático es el de Gertrude Stein,¹⁹ que a lo largo de “sus autobiografías”²⁰ emplea una sintaxis propia del habla, llena de repeticiones y sin hacer uso de signos de puntuación que acomoden el relato oral a la forma escrita. En su escritura se aúnan tanto la exploración de lo cotidiano como el experimento textual, construido sobre un tejido que se desteje para volver sobre la oralidad, creando un relato en el que la trama se afloja, pierde rigidez.

Pensemos, por ejemplo, en su *Autobiografía de todo el mundo* (1980), en la que redonda sarcásticamente en el chascarrillo y el chisme. En el texto elabora una narración urdida mediante el encadenamiento de conversaciones y anécdotas banales y ordinarias, surgidas de materiales y contenidos personales. El relato consigue cuestionar la autobiografía como género recurriendo a un sinfín de voces y de personajes que rodean a la escritora y que funcionan como resortes para que ella se vaya mostrando o desapareciendo. Un retrato facetado y múltiple —en parte por ello se bautizó su escritura con el adjetivo de cubista— en el que, finalmente, lo que se plantea es la imposibilidad misma de una identidad. Su yo errático, itinerante, se narra en relación a *todo el mundo*, a los otros y a las relaciones que establece con esos otros en función de ellos y del entorno. Algo que podríamos también entender como un intento de mostrar la desorientación.

En el texto se combina una prosa repetitiva —litismo— y prácticamente ausente de signos de puntuación —una desobediente transcripción del lenguaje hablado— con la ironía y el humor.

En este sentido, Stein y Cha persiguen un similar objetivo que tendría que ver con subvertir los modelos canónicos de autobiografía, problematizar sus mecanismos; y esto tiene una radical importancia en cuanto que despliegan una puesta en cuestión tan facetada, como los propios retratos escriturales de Stein.

Empecé a preocuparme por la identidad. *Yo había sido siempre yo porque tenía palabras que debían ser escritas dentro de mí y ahora cualquier palabra que tuviera dentro de mí podía ser hablada no necesitaba ser escrita. Yo soy yo porque mi perrito me conoce. Pero era yo cuando no tenía palabra escrita alguna dentro de mí. Me fastidiaba mucho. Pensé algunas veces que debería intentarlo pero intentar es morir de modo que no lo intenté realmente. No estaba escribiendo nada* (Stein, 1980, p. 77).²¹

Una de las colisiones que se producen en estas subversiones de lo autobiográfico es la resultante de la identidad entendida como identificación, o como constructo rígido o constante, cuando “...la identidad resulta graciosa siendo uno mismo resulta graciosa en la medida en que por supuesto uno no es nunca uno mismo (...) Este es de hecho el problema con una autobiografía uno no se cree realmente uno no se cree a sí mismo » (Stein, 1980, p. 81-82). Y la ironía que caracteriza a Stein —quien es ella *porque su perrito la conoce*— apunta a otro aspecto importante: la escritura misma como praxis y como herramienta del saber. Así, Stein nos advierte que era ella antes incluso de tener palabras escritas, evidentemente, era ya ella en el habla. Esto no hace sino volver a poner en evidencia la compleja relación entre la escritura —un régimen escriturario, plagado de *amos*, de poder— y el relato oral.

Esta segunda colisión, que es a su vez deriva de un régimen todavía identitario, desemboca en estrategias que, como hemos expuesto, tienen que ver con la desarticulación del lenguaje y en

las que se involucrará también al cuerpo. Cixous, de hecho, lo enunciará como una necesidad y un deber, la de la búsqueda de una corporalidad-textual: “es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos...” (Cixous, 1995, p. 58).

6 EXILIADOS/AS DEL LENGUAJE. ISLOGRAFÍAS/ISLOFONÍAS (EXILE -ÎLE)

Most serious thought in our time struggles with the feeling of homelessness (Sontag, 1996, p. 105)

El cuerpo exiliado (el cuerpo *entre*), desorientado, sigue hablando, desde el territorio trastocado que supone la heterotopía, la imposibilidad de *common locus*, siendo un *locus* donde lo incompatible se nos aparece simultáneo: el sujeto asubjetivo, el que performea lo asubjetivo desde sus textos. Este es un sujeto que acumula exilios, orfandades, separaciones, aislamientos y que, justamente, escribe desde lo que le aísla.

En muchos de estos casos lo que visibiliza el lenguaje desmembrado, *des-organizado*, sudoroso... que emplean tiene que ver con la desobediencia a lo impuesto, ya fuera a lo que —como diría Barthes— el lenguaje obliga a decir, ya por la imposición de otras lenguas debido a sus exilios. Es significativo que la mayoría de ellas se habían exiliado y escriben en varios idiomas —en el caso de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, en alemán-inglés; Gertrude Stein, entre inglés y francés; o en el caso de Cha, en inglés, francés y coreano—. Esta insumisión hacia el lenguaje nace así de las secuelas extendidas de la cultura patriarcal, del trauma de guerra, de la producción capitalista y, en definitiva y como anunciaba Benjamin (2010), del lenguaje que prioriza la información sobre la experiencia.

EXIL
EXILE
ILE
É
ÉE

ILE/EXILE ²² (Cha, 2009b, s/p).

El trabajo de Cha se construye desde su experiencia, como ella misma decía, del exilio, que la coloca en multiplicidad de posiciones desde las que busca las voces para narrarse. Esta suerte de autobiografía, construida como una polifonía, recuerda aquella exploración desde la alteridad que había iniciado Virginia Woolf cuando para su *Cuarto propio* recolectó un imaginario femenino —rescatado de realidad y ficción—, estableciendo un nuevo terreno en el que mediante esa genealogía abonaba lo que podríamos calificar de territorio (espacio compartido del relato): un lugar para otras voces, para una multiplicidad. En este tipo de textos el rescate de la voz y su inclusión, así como el de los procesos de transmisión, funcionan además como un motor para movilizar la acción.

En el caso de Cha el aislamiento incide sobre la cuestión de género —*ée*—, que relegaba a la mujer de ciertas praxis textuales o la sometía a otras. En un principio, el hecho de trabajar sobre contenidos autobiográficos tuvo más que ver con el diario o las cartas —que las situaba en un supuesto espacio de lo íntimo— al que se suma luego la autobiografía misma. Aquello

a lo que habían sido relegadas será luego lanzadera para la exploración del lenguaje. Pero hay que tener en cuenta que ese reducto nace igualmente estructurado —aislado—, con lo que se hace preciso romper el lenguaje. Porque, de hecho, angostarse en el reducto de lo íntimo como espacio protegido o de autenticidad afectiva arrastra consigo bastantes problemáticas; la básica y más obvia es que continúa perpetuando el binarismo (patriarcal-capitalista). La isla resulta así paradójica, en tanto que es también allí que se funda y se embosca el régimen escriturario de Crusoe, que supone el primer reducto desde el que ejerce el dominio sobre el espacio y el tiempo. Este encierro puede así recaer en una intimidad discreta, crusoniana, pero también se podría convertir en una exploración de la frontera que da forma a la “isla” (île).

7 LENGUAJE EN LA FRONTERA (*BORDER-ÎLES*): GLORIA ANZALDÚA

Por otro lado, previas estas experiencias de vanguardia, la exploración del lenguaje desde los contenidos vivenciales y la experiencia, mediada por la experimentalidad, así como el empeño en recobrar la voz y la transmisión oral, repercute y es parte activa de las praxis textuales feministas y *queers* de esos años ochenta en los que se publica *Dictée*.

Los modos de autobiografiarse han continuado sosteniendo la demanda de cómo se puede *grafiar* un sujeto al que se le ha privado de grafía. Los replanteamientos en torno a estos modos de hacer auto-bio-grafía han seguido llegando de la mano o, mejor, de la voz de los colectivos privados —en alguna de sus formas— de la escritura del amo, del Crusoe. Uno de los ejemplos es Gloria Anzaldúa²³. Anzaldúa intenta quebrar los esencialismos identitarios, dando la voz a los sujetos fronterizos. Este nuevo sujeto heterogéneo, mestizo, mujer, marginal, indígena... consigue problematizar/cuestionar —apoyándose en su *multifacética liminalidad*, en la *border-normatividad* que muestra, desde la que se representa y habla— el concepto de universalidad heteronormativo y patriarcal. Desafía así una estructuración que calaba y cala las voces y los cuerpos de muchos discursos que lo siguen performatizando. Su praxis se ubica dentro del feminismo postcolonial. Y desde ahí entronca también con la de Cha, en aspectos como el del mestizaje idiomático. Anzaldúa reivindica como chicana el lenguaje en la *frontera* y serán así los saltos entre inglés y español los que muevan su escritura; un mestizaje idiomático que muchas veces habita también el náhuatl, mexicano norteño, tex-mex, chicano y pachuco. Su autobiografía *La prieta* se publica en inglés en la obra *This Bridge Called My Back* (1981), pero quizá su trabajo más conocido sea *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987), en el que combina ensayo, poesía y autobiografía, escribiendo en este entrecruzamiento del español y el inglés.

When I write it feels like I'm carving bone. It feels like I'm creating my own face, my own heart —a Nahuatl concept. My soul makes itself through the creative art. It is constantly remaking and giving birth to itself through my body. It is this learning to live with a Coatlicue that transforms living in the Borderlands from a nightmare into a numinous experience. It is always a path/state to something else (Anzaldúa, 1999, p.: 95).

8 REPOSITORIOS ENCARNADOS

Hay una relación de verdad (de autenticidad) con lo dicho, ante la que el relato oral parece ser más cuestionable que el escrito. La relación con la verdad y la dicotomía que establece verdad/ficción invalida la validez del cuento o del relato como herramienta formativa de subjetividades,

afectividades, diluyendo, al mismo tiempo, la importancia de la transmisión. Existe un vínculo ancestral entre el *storyteller* y la mujer, entre la mujer y la palabra, por lo que durante mucho tiempo funcionamos como una especie de archivo vivo, guardianas y eslabones de la cadena de transmisión, donde además el discurso goza también de una fisicalidad: “*the speech is seen, heard, smelled, tasted and touched*” (Minh-ha, 1987, p. 5).

Este tipo de narraciones orales se asociaron normalmente con los niños (cuentos) o con las sociedades primitivas, grupos de iletrados (analfabetismo-pobreza), donde *primitivo* significaría “elemental” y, por tanto, nos encontraríamos con sujetos igualmente infantilizados (1987, p. 9). Esto tendrá que ver, asimismo, con una determinada noción de verdad; ya que la idea de verdad en el mundo occidental reposa sobre discursos institucionalizados que emplean criterios uniformizados y que se amparan en lenguajes refrendados por valores de cientificidad (que equivaldría a autenticidad). Y, a la vez, se activan criterios de valor temporal con respecto a la verdadero y falso; ya que, como señala Minh-ha, si al principio había un reconocimiento del relato como verdadero, ¿por qué debería ser ahora contemplado como falso? Esto le da pie a inferir que, según eso, un pensamiento errado de hoy podría ser correcto en el futuro.

Minh-ha indaga en la figura de la mujer como narradora para profundizar desde ahí en el poder de la palabra. Esta sirve además de para dar consistencia al grupo, reafirmando la identidad y la cohesión entre individuos, para otros fines asociados antiguamente a poderes de sanación que, en definitiva, lo que suponen no es sino el intento de dotar de palabras al mundo que nos rodea, para afrontar así las pérdidas, los duelos, los traumas.

En cuanto al papel que juegan las narraciones en la memoria colectiva (*the tribal archive*) es significativo que la manera de narrar iba incorporando fragmentos sin citas específicas, que se iban integrando, al tiempo que se mezclaban hechos reales y ficticios. Mientras, el sujeto narrador —el que *sujetaba* el texto— anclaba en él su experiencia; hasta el punto de que, a veces, en la repetición inherente a las cadenas de transmisión una parte del misterio que envolvía al relato tenía que ver con el hecho de saber, de descubrir si el narrador era testigo, si había sido protagonista o si simplemente fue testigo de un narrador otro —originario— del que emanaba la historia.

Con respecto a Cha, parece que en *Dictée* esté redirigiéndonos hacia este modelo de repositorio encarnado; cuestionando al archivo institucional o académico propio del mundo occidental, en el que la palabra no habla, no actúa al sujeto, ni es propensa a la *encarnación*, a que el cuerpo la habite. Así, el papel de las mujeres como repositorio y médium resulta similar al de las musas de las que echaba mano Cha, que eran también médiums en la tradición mitológica, mujeres hijas de la *memoria* que servían de *mediadoras* de los relatos tradicionales; por lo que funcionaban como un archivo vivo que transmite y repite, y es en esta forma que expresan su poder, que es el poder del relato para conectar el tejido social y vincularlo al pasado.

Por otro lado, en *Dictée* Cha revierte su experiencia del trauma del exilio mediante la creación de un espacio de memorias compartidas de otras voces (el trauma de su madre como exiliada o el trauma nacional, construido en torno al personaje de Guan Soon). De manera que, finalmente, podemos acercarnos a un ethos común que comparte dicho trauma y que, de hecho, parte de él en su proceso de constitución. Es por ello que, a través de un recorrido que profundiza en la exploración de la construcción identitaria lo que finalmente se nos revela es la elaboración de una subjetividad anclada en el trauma mismo. El trauma colectivo o la

historia compartida del trauma generan la construcción de una comunidad, de un ethos grupal, que tendría la potencialidad de plantear un desafío a los procesos de asimilación nacional, en particular a nivel de memoria colectiva (Cho, 2011, p. 55). Esto en relación a la diáspora coreana pospondría la homogeneización de la memoria cultural y su asimilación a las prácticas de la memoria dominante en los Estados Unidos. La búsqueda de Cha activaría un tipo de recuerdos que apuntan a la ausencia de espacio para estos relatos que permanecen marginados de los discursos institucionalizados, esos relatos del *unhappy archive* que han permanecido en el silencio.

Mi intención no es, no obstante, la de concluir esta exposición de una forma cerrada pues el proyecto textual de Cha manifiesta más bien la potencia de los textos *sudados*, de aquellas praxis textuales que, como Ahmed sugiere, consiguen revelar la compleja tarea, el sudor generado, en su intento de ser. Y, como Ahmed reivindica también para el texto académico, este debe mostrar cierto sudor para llegar a quizás tocar, empujar a lo desorientado.

Bibliografía

Ahmed, S. (2006). Orientations: towards a Queer Phenomenology. *GLQ: A Journal of lesbian and Gay Studies*, 12, 543-574.

Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Duke: University Press.

Ahmed, S. (2014). Mixed orientations. *Subjectivity*, 7(1), 92-109.

Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Benjamin, W. (2010). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Cha, T. H. K. (2009a). *Dictée*. Berkeley: University of California Press.

Cha, T. H. K. (2009b). *Exilée: Temps morts: selected works*. Berkeley: University of California Press.

Cheng, A. (2001). *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. Oxford: Oxford University Press.

Cheng, A. (1998). Memory and anti-documentary desire in Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*. *MELUS*, 23(4). 119-133.

Cho, G. (2007). Voices from the Teum: Synesthetic Trauma and the Ghosts of the Korean Diaspora. En P. Ticineto Clough & J. Halley (Eds.). *The Affective Turn, theorizing the social* (pp.151-169). Durham: Duke University Press.

Cho, J. (2011). Mel-han-cholia as Political Practice in Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*. *Meridians: feminism, race, transnationalism*, 2(1), 36-61.

Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F: Universidad Iberoamericana.

Douglas, M. (1978). Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism. En T. Polhemus (Ed.). *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body* (295-301). New York: Pantheon Books: [Originally published in *Journal of Psychosomatic Research* (1971), 15, 387-390].

Fundació Antoni Tàpies. (2005). *El sueño del público: Theresa Hak Kyung Cha*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Gammel I. & Zelazo S. (2011). Introduction: The First American Dada. En *Freytag-Loringhoven, E. Body Sweats: the uncensored writings of Elsa von Freytag-Loringhoven* (pp.1-39). Massachusetts: Institute of Technology,.

Joo, Hee-Jung, S. & Lux, C. (2012). Dismantling Bellicose Identities: Strategic Language Games in Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*. *Journal of Transnational American Studies*, 4(1). Recuperado de: <http://escholarship.org/uc/item/19c9k0br>

Kim, E. H. (1994). Poised on the In-between: A Korean American's Reflections on Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*. En N. Alarcon, E. Kim, & H. Yi Kang (Eds.) *Writing Self, Writing Nation: A Collection of Essays on Dictee by Theresa Hak Kyung Cha* (pp. 3-34). University of California: Third Women Press.

Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Horas y Horas.

Lowe, L. (1994). Unfaithful to the Original: The subject of *Dictée*. En N. Alarcon, E. Kim, & H. Yi Kang (Eds.) *Writing Self, Writing Nation: A Collection of Essays on Dictee by Theresa Hak Kyung Cha* (pp. 35-72). University of California: Third Women Press.

Lucero, J. N. (2016). Espacios del género, movimientos de la orientación: reflexiones fenomenológicas en torno a lo *queer*. *Avatares Filosóficos*, 3, 171-184.

Minh-Ha, T. T. (1987). *Grandma's Story*. En B. Wallis (Ed.). *Blasted Allegories, and anthology of writings by Contemporary Artists* (pp. 2-30). New York: The New Museum of Contemporary Art & The MIT Press.

Minh-Ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Spector, N. (1995). *Félix González-Torres*. Santiago de Compostela: CGAC.

NOTAS

1. «Empecé buscando una historia...» Cho (2007, p. 152).
2. «El corpus principal de mi obra es el lenguaje: “Buscar las raíces del lenguaje antes de que surja en la punta de la lengua”» (Fundació Antoni Tàpies, 2005, p. 68).
3. Cha interviene en la bandera estadounidense con las letras A, M, E, R, que van construyendo el comienzo de la palabra «América», con la que titula a la obra, aunque en francés, su otra lengua de asimilación, el término remite directamente a lo “amargo” (*amer* significa amargo).
4. Para Rolnik la construcción reactiva huye de la paradoja, se mueve en un campo en el que se destensionan las fuerzas, es la construcción propia del *estriado* de Deleuze.
5. Recordemos como para Foucault “las heterotopías son inquietantes, probablemente porque de una forma secreta van minando el lenguaje” (Spector, 1995, p. 37).
6. “Las experiencias (de la historia) de las mujeres coreanas han sido sepultadas bajo capas de narrativas masculinas, coreanas, chinas, japonesas y occidentales. Las crónicas oficiales coreanas de “lo que pasó” estaban escritas en caracteres chinos, por lo que estuvieron fuera del alcance de las mujeres durante siglos. Aunque algunas mujeres alfabetizadas escribieron poesía y diarios en caracteres coreanos (*hangul*), se les disuadía de aprender; hasta bien entrado el XX muchos coreanos respetaron el precepto confuciano de que la ignorancia femenina era una virtud y el conocimiento del mundo un vicio. Las versiones occidentales de la historia de Corea desplazan los hombres coreanos, pero dejan intacto el androcentrismo” (Kim, 1994, p. 14).

7. “Empleando una voz suave, cadenciosa, utilizando frases que terminan en preguntas y salpicada de frases honoríficas y exclamaciones infantiles. Por otro lado los referentes que encontraban sobre la Historia coreana estaban escritos por y sobre hombres [...] y para ser una mujer coreana deberían adaptarse a los ideales de feminidad del confucianismo: modestia, frugalidad, castidad, fidelidad y sacrificio maternal” (Kim, 1994, p. 6).
8. Ser dictada es ser dirigida, orientada, como Ahmed (2006) ejemplifica recurriendo al concepto de *straight* (en cuanto a lo “no desviado”). En el caso de Cha esta orientación se corresponde con una orientación tanto dentro de las imposiciones en la construcción de género, por un lado, como en las nacionalistas, por otro.
9. La sentencia es el título de una conferencia de Audre Lorde de 1979.
10. Una de las traducciones es la que sigue: «*Traduire en français: 1. I want you to speak. 2. I wanted him to speak. 3. I shall want you to speak. 4. Are you afraid he will speak? 5. Were you afraid they would speak? 6. It will be better for him to speak to us. 7. Was it necessary for you to write? 8. Wait till I write. 9. Why didn't you wait so that I could write you?*» (Cha, 2009a, pp. 8-9).
11. Para un análisis más detallado, véase Cha (2009a, p. 14-19).
12. “*Aller à la ligne C'était le premier jour point Elle venait de loin point ce soir au dîner virgule les familles demanderaient virgule ouvre les guillemets Ca c'est bien passé le premier jour point d'interrogation ferme les guillemets au moins virgule serait chose met les guillemets dire le moins possible virgule la reponse virgule ouvre les guillemets Il n'y a q'une point ferme les guillemets ouvre les guille- Il y a quelqu'une point loin point ferme*” (Cha, 2009a, p. 1).
13. Recordamos que el espacio estriado sería lo efectuado a priori por otro que es el que ocupa el espacio, siendo que lo que se distribuye es el propio espacio. Esto es lo que revela la imagen deleuziana de las estrías: las estrías corresponderían a los códigos, al límite como forma propia de una totalidad cerrada, a lo que viene estructurado. Es por ello que hacemos esta imagen análoga al espacio de la escritura, entendiendo que ese dictado estructura el espacio a un nivel ya físico del signo. De manera que incluso cuando lo escrito retorna al terreno de lo oral sigue ajustándose a un espacio que había sido ocupado y distribuido.
14. Las agujas de acupuntura son un instrumento médico utilizado para curar enfermedades por medio del método de extracción de sangre y la estimulación de ciertos puntos del cuerpo mediante presión.
15. La invención del alfabeto coreano o *hangul* se debe a King Sejong, o Sejong el Grande (1397-1450), consumado lingüista que en el 1447 escribe el *Diccionario de la pronunciación correcta del sincoreano*. Se dice que Sejong crea este tipo de escritura, basada en la teoría fonética articulatoria, para facilitar su uso y legibilidad al pueblo —dado que la forma de la letra se modela en función de la forma de la boca y la lengua al pronunciar el sonido representado—, y su empleo contribuyó, de hecho, a la casi total alfabetización de la población.

16. “Puedo escribir palabras más desnudas que la carne, más fuertes que el hueso, más resilientes que el tendón, más sensibles que el nervio”.
17. *Flesh and blood* es la expresión análoga en inglés a “en carne y hueso” o “de carne y hueso”. Además del sentido que tiene en español, también se usa (precedida de un posesivo) para referirse a los vínculos familiares (lo que en español sería sangre de su sangre).
18. Consultado en el blog de Sara Ahmed: <https://feministkilljoys.com/2014/02/22/sweaty-concepts/?blogsub=confirming#subscribe-blog>.
19. Existe una investigación que, justamente, analiza las relaciones entre Stein y las escritoras posmodernas, en concreto, con Cha. Está recogida en el PhD: Nicole Ruth Cooley (1996). *The Avant-Garde at the End of the Century: Gertrude Stein, Postmodernism and Contemporary Women Writers* (Kathy Acker, Carole Maso, Theresa Hak Kyung Cha). Emory University.
20. Me refiero a *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), editada en castellano como *Autobiografía de Alice B. Toklas* (Stein, 2000) y *Everybody's Autobiography* (1937), editada en castellano como *Autobiografía de todo el mundo* (Stein, 1980).
21. El subrayado es de la autora.
22. «Ée», el femenino francés.
23. Anzaldúa (1942-2004) nace en Texas (Estados Unidos) y se forma en Austin, aunque en 1977 se muda a California, donde hace sus escritos. Trabaja como catedrática en la Universidad Estatal de San Francisco, la Universidad de California en Santa Cruz, la Universidad Atlántica de Florida y otras.